DOI: 10.22067/JLKD.2023.81708.1159

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱٤۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

نقد و بررسی محتوای رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه (عایشه، عادل، علی، ناصر) بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان

شهین نصیری، دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عرب، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران
مصطفی یگانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران (نویسنده مسئول)
اردشیر صدر الدینی، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران

صص: ۱۵۳ - ۱۷۹

چکیده

نگاه ساختاری به آثار ادبی به سبب بررسی عناصر درون متنی و کشف الگوی پیوند آنها، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیت ادبیات را فراهم می‌آورد، و با ارایه شگردهای خلق آثار برتر ادبی می‌تواند به گسترش الگو های پردازش اثر ادبی کمک کند. بدین ترتیب، برای بررسی ساختاری و محتوای متن رمان چهارگانه اابشیر بن سلامه، ناچار باید ابتدا طرح کلی آن را استخراج کرد، و سپس به تحلیل آن پرداخت. در تجزیه رمان به طرح اولیه، عناصر و متون رمان‌ها، به میزان شرکت در زنجیره حوادث و نقششان در ساختن نقاط اوج در درجه اهمیت قرار می‌گیرند. قدرت یک رمان واقع گرا چون رمان‌های مذکور، در تعداد پی رفت های کامل و چگونگی چینش و رابطه علی و معلولی برقرار شده در میان آنهاست. تعداد پی‌رفت‌های اصلی معمولا به تعداد نقاط اوج داستانی وابسته‌اند. هر شخصیت در طول رمان با پی‌رفت‌های متعدد ایفای نقش می‌کند، ولی همه آنها در ایجاد ساختمان اصلی داستان نقش محوری ندارند. بدین ترتیب پژوهش حاضر با روش توصیفی – تحلیلی و با هدف تبیین و نقد محتوای رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه، انجام یافته است. از جمله دستاوردهای این پژوهش آن است که «البشیر بن سلامه» با به کارگیری فن توصیف و شیوه‌ها و ابزارهای گوناگون آن، علاوه بر توفیق در انتقال محتوا و عواطف و حالات درونی شخصیت‌های رمان به خواننده، وی را به خوبی در جریان حوادث رمان قرار داده و تصویر بسیار ملموسی از فضای رمان ارائه کرده است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان، رمان، البشیر بن سلامه، رمان‌های چهارگانه (عایشه، عادل، علی، ناصر)، شخصیت

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۶

پست الکترونیکی:
1. Shahin.nas1357@gmail.com 2. sobhanyegani@gmail.com
3. Ardashir.sadraddini@gmail.com

۱.مقدمه

در میان رخدادهای جامعه بشری همچون حوادث اجتماعی، سیاسی و نظامی، جریان‌های فکری و حرکت‌های اندیشه و فرهنگ بیش از همه در گرایش به تأمل و ژرف اندیشی مؤثر هستند، در این میان مکتب های ادبی غرب تأثیر بسزایی در شعر و ادبیات جهان به شکل عام و ادبیات عربی بطور خاص داشته است. باید توجه داشت که رمان معاصر عربی بر اساس تحولات اجتماعی و تاثیرپذیری از رمان نویسی غربی، رویکردهای مختلفی را تجربه کرده است. لذا رمان عصر حاضر علاوه بر انعکاس وضعیت سیاسی، اجتماعی و اقتصادی ملت عرب، توانسته بسیاری از تکنیک های ساختاری داستان نویسی مدرن را در خود جای دهد. همین امر به عامل مهمی تبدیل شد تا منتقدان بیش از پیش در راستای نقد و تحلیل محتوا و عناصر تشکیل دهنده این نوع ادبی از زوایای مختلف تلاش کنند. این روند تا بدانجا ادامه یافت که حتی در دهه‌های پایانی قرن بیستم، شاهد هجمه‌های زیادی از روش‌ها و نظریه های نقد نو مانند زبان شناختی، سبک شناسی، ساخت گرایی، نشانه شناسی، شالوده شکنی و ... هستیم. بنابراین طی دهه‌های گذشته، نقد رمان عربی متاثر از مکاتب و جریان‌های ادبی مختلف، رویکردهای متفاوتی را دنبال کرده است.

یکی از نویسندگان معاصر که چالش های اجتماعی و مشکلات مردم در قالب ادبیات داستانی قرار داده البشیر بن سلامه نویسنده تونسی است. در ابتدا لازم به ذکر است که گفته شود، تونس از جمله کشورهای مغرب عربی، از نخستین دهه‌های قرن نوزدهم میلادی تحت تأثیر عوامل مختلفی چون تعامل با مصر، عثمانی و نیز آمد و شد با فرانسه با مدرنیته آشنا شد. نخستین گام‌های نوگرایی از زمان حاکمیت احمد بای (۱۸۳۷-۱۸۵۵ م) تا پایان حکومت محمدصادق بای (۱۸۵۹-۱۸۸۲ م) را دربرمی گیرد.

این دوره از تاریخ حاکمیت بای‌ها، به دلیل نوسازی‌ها و اقدامات اصلاحی که صورت گرفت، با عنوان دوره «اصلاحات» شناخته می‌شود. نوسازی ها اغلب ناظر بر وجه مادی و تکنولوژیکی مدرنیته بود و مهمترین شخصیت‌های نوگرا نیز از وابستگان به نظام حاکم بودند. به عبارت دیگر، مدرنیزاسیون در تونس همچون سایر جوامع اسلامی، فرایندی از بالا به پایین بود که با خواست طبقه حاکم و متناسب با مقاصد و نیازهای آنها در جامعه اجرا می شد. این در حالی بود که ظهور مدرنیته در غرب فرایندی برخاسته از متن جامعه و نیازهای سیاسی و اجتماعی گروه های

مختلف بود و بر مبانی و لوازم معرفت شناسانه و انسان‌شناختی جدیدی پایه‌گذاری شده بود که با تعاریف دوران کلاسیک از انسان و جهان تفاوت داشت. از این‌رو بشیر بن سلامه در قالب داستان‌های ادبی به بازگویی واقعیت‌ها در رابطه با تضادهای اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی پرداخته است که در پژوهش حاضر نگارنده به بحث و بررسی محتوای رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه (عایشه، عادل، علی، ناصر) که بیان کننده واقعیت‌های زندگی مردم است می‌پردازد.

۲. معرفی البشیر بن سلامه و سبک ادبی وی

بن سلامه در مدرسه الصادقیه تحصیل کرد، سپس ابتدا در انستیتوی تحصیلات تکمیلی و سپس در خانه معلمان عالی در تونس ادامه تحصیل داد و در آنجا لیسانس زبان و ادبیات عرب گرفت وی پس از فارغ التحصیلی تا سال ۱۹٦۳ در مؤسسه علوی و خانه معلمان علیا در تونس به تدریس پرداخت و پس از آن خود را وقف فعالیت های سیاسی و فرهنگی خود در حزب مشروطه سوسیالیست و منافع دولت کرد.

سبک البشیر بن سلامه با توجه به آثار وی، رئالیسم است. از این جهت وی انسان‌ها را در شرایط اجتماعی ویژه‌ای و در دورۀ تاریخی خاصی تصویر می‌کند و تضادهای اجتماعی را که منشأ رفتار آنهاست، برجسته می‌کند. این جریان می‌کوشد تصویری تا حد ممکن عینی از جهان نشان دهد، ولی حتی درصورت توفیق نویسنده در پنهان سازی هویتش در جریان روایت، نگاه فلسفی خاص او در ورای این بازنمایی عینی، هرچند به‌صورت مستتر، وجود دارد. البشیر بن سلامه از جهانبینی خاص خود برخوردار است. نگرش او به رویدادها و درکش از زندگی و تاریخ بازتابنده تلقی او از مبارزه اجتماعی زمانه اش است که خود نیز ناگزیر در آن حضور دارد. اثری که واقعیت را ترسیم می‌کند، الزاماً جهان نگری البشیر بن سلامه را منعکس خواهد کرد. نویسنده هرگز وقایع نگار بی طرف عصر خود نیست، بلکه همواره از عقایدی دفاع می‌کند که به نظرش شرایط روزگار او را مجسم می‌کنند.

البشیر بن سلامه در مورد شخصیت‌ها قضاوت می‌کند و آشکارا از ایدئولوژی خاصی طرفداری یا با آن مخالفت می‌کند و نمی‌پذیرد. این مسئله حتی در هنرهای دیگر نیز دیده می‌شود برای مثال، اگر هنر عکاسی را درنظر گرفت که ادعا می شود واقعیت مانندترین تصویر را ارائه می‌دهد، بازهم نگاه خاص عکاس در انتخاب موضوع و حتی چگونگی به تصویر کشیدن آن

مشهود است. در هر جامعه، موضوعات متضاد و کاملاً مخالفی برای عکاسی وجود دارد که در عین حال، همگی جزئی از واقعیت آن جامعه هستند، اما هر عکاسی با توجه به نگرش خاص خود بر موضوع خاصی متمرکز می شود. علاوه بر این، عکس هم که نزدیکترین شکل هنری به واقعیت است، عیناً خود واقعیت نیست. تصویر تک بعدی روی سطح مسطح با واقعیت چندبعدی فاصله معناداری دارد.

البشیر بن سلامه واقعیت مانندی را در سبک خود قرار داده است و هر آنچه در واقعیت می بیند به تصویر می‌کشد. واقعیت مانندی تکنیکی خاص نیست، بلکه کیفیتی است حاصل از برایند کنش شخصیت‌ها، توصیف و روایت داستان که ساختی محتمل و باورپذیر از واقعیت در قالب متن ارائه می‌دهد. البشیر بن سلامه به عنوان یک نویسنده صورتی از واقعیت را خلق می‌کند که در عین حال که برگرفه از تخیل است، به کمک تمهیدات و شگردهای خاص، چنان باورپذیر و عینی نشان داده می شود که ممکن است در جهان واقع وجود داشته باشد. وی برای دستیابی به این هدف باید از منطق معمول حوادث پیروی کند. طرد جنبه‌های تصادفی و امور فراواقعی از قبیل پریان، اشباح و... در ایجاد توهم واقعیت سهمی بسزا دارد. علاوه بر این، روایت آنقدر با جزئیات دقیق و توصیفات عینی مشحون می شود که تصویری محتمل و پذیرفتنی از واقعیت ارائه می‌دهد. وضوح جزئیات و کامل بودن توصیفات، تشابه به امر واقع را زیاد میکند و این توهم ا بهر وجود می آورد که چنین چیزی در جهان واقع ممکن است وجود داشته باشد.

چنانچه ژنت می‌گوید: «واقعیت مانندی تا قرن هفدهم بیشتر در مطابقت با عقیده عمومی یا آنچه امروزه ایدئولوژی نامیده می شود، سنجیده می‌شده است. اما تقریباً از همان زمان تلقی دیگری از واقعیت مانندی شکل می‌گیرد که آن را در ارتباط با متن و شگردهای روایی اش بررسی می‌کند. به نظر می رسد بخشی از واقعیت مانندی متن از طریق ارجاع به رفتارهای اجتماعی جامع های خاص و الگوهای فرهنگی آن اعتبار می یابد و بخشی از آن مرهون شگردها و تمهیدات ادبی و روایی است» (2001: 240).

به نظر می رسد برای البشیر بن سلامه نقش القا و ایجاد کیفیت واقعیت مانند جزئیات برای رئالیسم در اولویت است. اگر بخواهیم طبق نظر وی، جزئیاتی را رئالیستی بدانیم که نقشی گرچه غیرمستقیم برایشان در متن متصور نیست، در این صورت، هم با نوعی نسبیت در شناخت جزئیات رئالیستی مواجه می‌شویم و هم به لحاظ ارزیابی واقعیت مانند بودن جزئیات در لحظه

خوانش به مشکل برمی‌خوریم. به این معنا که میزان دانش خواننده و توانایی او در یافتن نقش های غیرمستقیم جزئیات معیار واقعیت مانند بودن آنها قرار می‌گیرد. آنچه را که یک خواننده واقعیت مانند می‌پندارد، خواننده ای دیگر با تعیین نقش غیرمستقیم برای آن، واقعیت مانند نمی داند. علاوه بر این، یافتن نقش غیرمستقیم برای جزئیات معمولاً منوط به خواندن تمام متن و درنظر گرفتن رابطه های غیرمستقیمی است که در لحظه خوانش میسر نمی شود و مستلزم اتمام متن و نگاه دوباره به آن است. البته، رئالیسم هم مانند دیگر سبک‌ها و مکتب‌های ادبی محدودیت‌هایی دارد و از مجموعه قواعدی پیروی می‌کند. در اینجا میزان فاصله از واقعیت مطرح است نه تطابق کامل با آن، وگرنه متن تاریخی نیز دقیقاً خود واقعیت نیست، زیرا واژه‌ها خود اشیاء و واقعیت‌ها نیستند، بلکه نشانه‌هایی برای بیان مسائل‌اند. از سوی دیگر، پیش فرض‌ها و قراردادهای ادبی مطرح است. رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه یکی از مهمترین رمان‌های ادبیات معاصر تونس است. این اتفاق در سال‌های قبل از استقلال تونس رخ می‌دهد. این کتاب به تاریخ دو خانواده تونسی می‌پردازد. نویسنده از بین اعضای آنها چهار شخصیت را انتخاب کرد و نام هر یک از آنها را بر روی هر رمان خود گذاشت و ترتیب انتشار آن به شرح زیر بود:

«عایشه» (۱۹۸۲)) ، «عادل» (۱۹۹۱) ، «علی» (۱۹۹٦) ، «الناصر» (۱۹۹۸). با قهرمانان و شخصیت‌های متعدد، نوعی تاریخ روایی از جامعه تونس در آن دوره مهم از تاریخ این کشور است. در این قسمت ، زندگی نامه «النصیر» را می خوانیم ، که با اقدامات بی پروا در رمان «عایشه» ظاهر شد و سپس ناپدید شد.. «الناصر» دوران کودکی خود را در رنج و آزار و شادی و دوران جوانی را در زندان و انحراف گذراند و به جستجوی هویت خود که از تحصیلات فرانسوی وی ربوده شده بود می‌پرداخت تا زمانی که آن را در قالب مبارزه با اشغالگر یافت. بنابراین به صف مدافعان استقلال کشور پیوست. رمان «الناصر» تنوع عمیقی در مورد این هویت به این رمان چهارگانه افزود.

هر اثر ساختاری دارد که همه اجزاء آن در پیوند با یکدیگر کلیت آن را می‌سازند (رضایی و محمودی، ۱۳۸۹: ٤٧). کتاب «رمان‌های چهارگانه» نیز دارای ساختار ویژه خود است و نکته مهم در تعریف این کتاب این است که علاوه بر عنوان اصلی دربردارنده مقدمه‌ای است که به سبک قصه گویی است آنجا که می‌گوید: «فرزندان و نوه هایش در اطراف او جمع می شدند تا از این

قرن که مملو از رویدادها بود برای آنها بگویند و او کسی بود که با آن مشکلات متولد شد و آن مشکلات او را در وحشت و تغییر شرایط غرق کرده بود، می‌دانست که هرگز او را نمی‌شناسند.. با وجود این همه مشکلات و دردها، از ذکر حماسه، شجاعت دست برنداشت. همچنین خلاءهایی را که او قادر به پر کردن آن نبود، سهل انگاری و محاسبه اشتباه از او برمی‌گردند، تا زمانی که دیر نشده است» (بن سلمه، ۲۰۱٤: ۱۱).

و این رویکرد تقریباً در تمام متون رمان‌های چهارگانه حاکم است. نوع و اندازه قلم در متن مناسب است و اندازه قلم در پاورقی‌ها، کوچک تر از اندازه متن اصلی انتخاب شده است. لازم به ذکر است که تعداد سطرهای برخی صفحات نسبتاً زیاد است، مخصوصاً اینکه مطالب برخی صفحات بدون پاراگراف بندی، یکسره به دنبال هم می‌آیند، سطرهای صفحاتی که پورقی ندارند بین ۲٤ تا ۲۸ سطر در نوسان است و صفحات همراه پاورقی ۲۰ الی ۲٤ سطر در خود جای داده است. اصول نگارشی در حد مطلوب رعایت شده است ولی گاهی اشتباهاتی در خصوص استفاده از گیومه دیده می‌شود. برای مثال گاه نقل قول بدون گیومه شروع می‌شود. و گاهی بر عکس فراموش می‌شود که در پایان نقل قول آورده شود. همانند: قال اشیخ علی لعبد اللطیف و کأنه أصبح یخاطبه وحده، إذ اتجه إلیه بکلیته: تسائلنی کیف عرفت عادل. کنت أنا فی سنتهٔ ....

چنانچه روشن است در متن مذکور با وجود اینکه نقل قول است اما داخل گیومه قرار داده نشده است. البته قابل ذکر است که، ویرگول در تمام متون از نظر نگارشی صحیح نبوده و با فاصل از کلمه قبلی قرار داده شده است.

۲. رولان بارت و اس/زد

رولان بارت، نشانه‌شناس، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی سرشناس فرانسوی (۱۹۱۵–۱۹۸۰) در کتاب بحث‌برانگیز و خلاقانهٔ خود اس/زد که در سال ۱۹۷۰ منتشر شد، به شیوه‌ای متفاوت و نو به بررسی داستان کوتاه سارازین اثر انوره دو بالزاک، پرداخت. او در این کتاب کل متن سارازین را به ٥٦١ واحد خوانش تقطیع کرد. اندازهٔ هر واحد خوانش و نحوهٔ شناسایی آن کاملاً دل‌بخواهی است و بنا به نظر منتقد می‌تواند از یک کلمه تا چند پاراگراف باشد. در این روش الگوی برش متن معنایی است و هر واحد خوانش به‌مثابهٔ دال عمل می‌کند و تحلیلی که از آن ارائه می‌شود به‌نوعی مدلول آن است (ن.ک: همان: ۱۳). بارت در کتاب اس/زد با تحلیل واحدهای خوانش

حاصل از تقطیع سارازین، نهایتاً به پنج رمزگان دست می‌یابد. او تأکید دارد که در سراسر متن اس/زد فقط همین پنج رمزگان قابل شناسایی است و هر واحد خوانشی حداقل ذیل یکی از این رمزگان‌ها قرار می‌گیرند. او هم‌چنین از درجه‌بندی آن‌ها بر مبنای اهمیت‌شان نیز خودداری می‌کند و آن‌ها را تنها بر اساس ترتیب ظاهر شدن‌شان در سارازین معرفی می‌کند (همان: ۱۹). با این حال، در جای دیگری اشاره می‌کند که در واقع، همهٔ رمزگان‌ها فرهنگی هستند (همان: ۱۸).

بارت در ابتدای اس/زد برای ارزیابی متون مختلف ابتدا آن‌ها را به دو دستهٔ متون «خواندنی» و «نوشتنی» تقسیم می‌کند. متن خواندنی متنی است کلاسیک که خواننده تنها آزاد است آن را بپذیرد یا رد کند و نقش دیگری ندارد؛ درواقع، این نوع متن خواننده را به یک مصرف‌کنندهٔ صرف تقلیل می‌دهد (همان: ٤). در این‌گونه متون «تکلیف گذر از دال به مدلول روشن، قوام‌یافته و تعیین شده است» (هاوکس، ۱۳۹۸: ۱۵۰). حال آن‌که در متن نوشتنی خواننده دیگر مصرف‌کننده نیست بلکه در نوشتنِ متن نقش دارد. با این حال، متن خواندنی نیز می‌تواند تا حدودی متکثر باشد، اما تکثر آن محدود است و میزان آن را نیز دلالت‌های ضمنی درون متن مشخص می‌کند (همان: ۵). دلالت ضمنی «با ایجاد پیوندهای بدیهی میان یک رویداد و رویداد بعد، بین یک جمله و جملهٔ بعد، و نیز با ایجاد شبکه‌ای از روابط میان پاره‌های متن... یا ارتباط این پاره‌ها با پاره‌های دیگر متن» آن را تکثیر می‌کند (موریارتی، ۱۳۹۹: ٢٢٦). به بیانی ساده‌تر می‌توان گفت «دلالت ضمنی، از کاربرد لفظ در معنایی غیر از مدلول همیشگی‌اش (در معنای دال‌های دیگر) به‌بار می‌آید» (صافی پیرلوجه، ١٣٩٦: ١٨٣).

می‌توان گفت بارت در اس/زد به‌تدریج راه خود را برای ارزیابی و تفسیر متون ادبی از ساختارگرایی جدا می‌کند، زیرا «خوانش‌های مبتنی بر ساختارگرایی قادر نیستند حق مطلب را در باب تکثر متون، حتی برای متون خواندنی، ادا کنند» درواقع، هرچند از نظر بارت معنا کماکان «محصول کارکرد روابط هم‌بسته است»، اما «این روابط، عناصر درون متن را با متون دیگر پیوند می‌زند. این پیوند با متون ادبی یا غیرادبی، یا به یک معنا با کلیت فرهنگ شکل می‌گیرد؛ فرهنگی که بستری برای فهم‌پذیری متن فراهم می‌کند» (موریارتی، ۱۳۹۹: ٢٢٦). بدین ترتیب، بارت «رمزگشایی از داستان سارازین بالزاک را گذشته از تحلیل کلمه‌به‌کلمهٔ متن، به بررسی روابط بینامتنی در بافتار فرهنگی می‌کشاند» (صافی، ١٣٩٦: ١٩١). او به همین منظور در اس/زد پنج گونه رمزگان را از یکدیگر بازمی‌شناسد، رمزگان‌هایی که همهٔ مدلول‌های متن ذیل آن‌ها قرار

می‌گیرد. او معتقد است اگرچه این رمزگان‌ها، صداهای مختلفی هستند که مانند شبکه‌ای متن را می‌سازند، اما از این میان تنها سه رمزگان (معنایی، نمادین و فرهنگی) هستند که سازوکار نامحدودی دارند و دامنهٔ دلالت را هرچه بیش‌تر گسترش می‌دهند (بارت، ۱۹۷٤: ۳۰). روش تحلیل بارت در این اثر تفاوت عمده‌ای با تحلیل ساختاری دارد. گراهام آلن دربارهٔ تفاوت این دو نوع تحلیل معتقد است که تحلیل ساختاری روایت‌ها به دنبال چگونگی ساخته‌شدن متن است، اما تحلیل متن در جست‌وجوی راه‌هایی است که متن از طریق آن معنا پیدا می‌کند؛ او درخشان‌ترین نمونهٔ تحلیل متن از سوی بارت را تحلیلی می‌داند که او در اس/زد ارائه داده است (ن.ک: آلن، ۲۰۰۲: ۸٤).

۲. ۱. رمزگان‌های پنج‌گانه

اینک، رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت را، نه به ترتیبی که در اس/زد معرفی شده‌اند، بلکه به ترتیب اهمیت‌شان در این مقاله شرح خواهیم داد:

۲. ۱. ۱. رمزگان کنشی چنان که از نامش پیداست رمزگان کنش‌ها و رویدادهاست و اشاره به پی‌رفت‌های داستان دارد که می‌توان آن‌ها را فهرست کرد. مثلا می‌گوییم «صحنهٔ قتل» یا «هنگام آدم‌ربایی». این رمزگان در کنار رمزگان هرمنوتیکی داستان را پیش می‌برد. بارت در معرفی این رمزگان می‌گوید:

هرکس متنی را می‌خواند، داده‌های معینی را زیر عناوین عامی که برای نامیدن کنش‌ها استفاده می‌شود (گردش، قتل، قرار ملاقات) جمع می‌کند، و این عناوین به زنجیرهٔ کنش‌ها تجسم می‌بخشد. زنجیرهٔ کنش‌ها زمانی و به‌دلیلی به وجود می‌آیند که نامی به آن‌ها داده شود. و به محض این‌که فرایند نام‌گذاری اتفاق می‌افتد و عنوانی برگزیده یا تأیید می‌شود، آشکار می‌شوند. بنابراین، بنیان زنجیرهٔ کنش‌ها بیش از آن‌که عقلانی باشد، تجربی است و بی‌هوده است اگر بخواهیم آن‌ها را وادار به تبعیت از چارچوب‌های قانونی کنیم؛ تنها منطق حاکم بر زنجیرهٔ کنش‌ها منطقِ 'ازپیش‌انجام‌شده' یا 'ازپیش‌خوانده‌شده' است» (بارت، ۱۹۷٤: ۱۹).

۲. ۱. ۲. رمزگان هرمنوتیکی با طرح معما یا رازی خواننده را به خواندن ادامهٔ داستان ترغیب می‌کند؛ برای مثال «عنوان خود داستان سارازین چنین کارکردی دارد. این که سارازین کیست؟ یا چیست؟». «رمزگان هرمنوتیک به واحدهایی اطلاق می‌شود که کارکردشان طرح پرسش و ارائهٔ پاسخ آن به شیوه‌های مختلف است، یا این‌که با ذکر رویدادهای غیرمنتظره پرسشی را مطرح

می‌کنند، یا پاسخی را به تعویق می‌اندازند، یا حتی معمایی طرح می‌کنند و در پی جواب آن هستند» (همان: ۱۷). مثلاً عنوان رمانهای نویسنده را می‌توان یک رمزگان هرمنوتیکی دانست.

۲. ۱. ۳. رمزگان معنایی مربوط به دلالت‌های ضمنی است. یعنی مفاهیم و مدلول‌هایی که به‌طور تلویحی بیان می‌شوند، به‌ویژه خصوصیات شخصیت‌ها، مکان‌ها و کنش‌ها. برای نمونه نام سارازین در فرانسوی به‌خاطر e پایانی‌اش (نشانهٔ تأنیث در زبان فرانسه) تلویحاً اشاره به زنانگی دارد. بارت در خصوص رمزگان معنایی می‌گوید:

هر واحد معنایی (یا به بیان دقیق‌تر، هر مدلول دلالت ضمنی) به شخصیت، مکان یا چیزی دلالت می‌کند و مدلولِ آن خصوصیتی است مثل صفت، مسندالیه، محمول (مانند غیرواقعی، سایه‌وار، درخشان، ترکیبی، افراطی، ناپرهیزگار و غیره)... واحد معنایی تنها یک نقطهٔ عزیمت است، راهی است به‌سوی معنا. این راه‌ها می‌توانند به‌گونه‌ای در کنار هم قرار گیرند که چشم‌اندازهای متنوعی از معانی را ایجاد کنند (همان: ۱۹۰–۱۹۱).

رمزگان معنایی به‌ویژه در حوزهٔ شخصیت‌پردازی نمود پیدا می‌کند. زیرا «شخصیت چیزی بیش از مجموعهٔ واحدهای معنایی نیست» (همان: ۱۹۱) این رمزگان «الگوهایی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا بتواند مختصات معنایی مرتبط با اشخاص درون متن را گرد هم بیاورد و شخصیت‌ها را شکل‌بندی کند» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۸۵).

۲. ۱. ٤. رمزگان نمادین حاکی از ترکیب‌بندی‌هایی است که با نظمی خاص در متن تکرار و در نهایت غالب می‌شوند. این رمزگان بیان‌گر تقابل‌های دوگانه در متن است؛ تقابل‌هایی که باعث عمیق‌تر شدن و پیچیدگی متن می‌شوند مانند خوب/بد، خیر/شر، زشت/زیبا و ... . بارت برای تبیین این رمزگان مفهوم برابرنهاد را پیش می‌کشد. او معتقد است که رمزگان نمادین هم‌چون «برابرنهاد طرفین تقابل را تا ابد از هم جدا می‌کند... برابرنهاد جنگی است بین دو مستغنی که طی مناسکی، هم‌چون دو جنگ‌جویِ تا بنِ دندان مسلح رو در روی هم ایستاده‌اند» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۷). بنابراین، نمی‌توان خطوط ممیز معنا که طرفین برابرنهاد را از هم جدا می‌کنند از بین برد، از نظر بارت این کار عملی «مرگ‌بار» است (همان: ۲۱۵). در واقع، خواننده از طریق همین تقابل‌های درون متن است که می‌تواند به تقابل‌های مضمونی بزرگ‌تری برسد. در نتیجه، همان‌طور که کالر (۱۳۸۸: ۲۸۵) می‌گوید «رمزگان نمادین ابزار راهنمایی ماست تا بتوانیم از متن به خوانش‌های نمادین و مضمونی برسیم». خواهیم دید که در رمانهای این نویسنده تقابل‌های دوگانه‌ای مانند طبیعت/شهر، پاکی/آلودگی و سنت/تجدد بیان‌گر رمزگان نمادین هستند.

۲. ۱. ۵. رمزگان ارجاعی رمزگان اجتماعی (یا فرهنگی) اشاره به دانش بیرون از متن دارد. مانند دانش پزشکی، ادبی، تاریخی، روان‌شناختی و .... درواقع خواننده برای درک این رمزگان باید از دانش خود دربارهٔ جهان واقعی استفاده کند. «رمزگان فرهنگی به یک علم یا پیکره‌ای از دانش ارجاع می‌دهد. در پرداختن به این رمزگان ما صرفاً گونهٔ دانشی را که به آن ارجاع داده می‌شود (فیزیکی، فیزیولوژیکی، پزشکی، روان‌شناختی، ادبی، تاریخی و غیره) نشان می‌دهیم، بدون این‌که بخواهیم فرهنگی را که بیان می‌کند بسازیم (یا بازسازی کنیم)» (بارت، ١٩٧٤: ٢٠). رمزگان فرهنگی خصلتی ایدئولوژیک و کلیشه‌ای دارد. بدین معنی که سعی در طبیعی جلوه دادن دانش و معلومات عامیانهٔ جامعه دارد و همه‌چیز را بدیهی می‌انگارد. مایکل موریارتی، در توضیح این ویژگی می‌گوید:

درون متن، این رمزگان‌ها [رمزگان‌های فرهنگی] آشکارا خود را هم‌چون سخن‌هایی منتسب به صدایی ناشناس و مشترک عرضه می‌کنند که غنائمی ارزشمند از گنجینهٔ خرد انسانی را بیان می‌کنند. به این اعتبار بسیاری از آن‌ها را می‌توان در قالب ضرب‌المثل‌ها و پند و اندرزها خلاصه کرد... جای تعجب نیست که بارت سخن‌های متعلق به رمزگان‌های فرهنگی را با همان کارکرد اسطوره بازمی‌شناسد؛ تبدیل ایدئولوژی طبقاتی (طبقه هم به معنای اجتماعی هم به معنای آموزشی کلمه) به بازتابی بدیهی از نظم طبیعی. رمزگان فرهنگی قطعه‌واره‌ای ایدئولوژیک و کلیشه‌ای است که ذاتش چیزی جز تکرار نیست (موریارتی، ۱۳۹۹: ۲۴۹–۲۴۸).

رمزگان فرهنگی طراوت و تازگیِ متن را به نفع خود مصادره می‌کند و آن را به متنی «خواندنی» تبدیل می‌کند؛ متنی که دیگر چندان از سوی خواننده قابل «نوشتن» و «بازنویسی» نیست (ن.ک: بارت، ١٩٧٤: ٩٨–٩٧). نکتهٔ مهمی که در انتهای این بخش باید به آن اشاره شود این است که بارت (١٩٧٤: ١٤) معتقد است برش متن به واحدهای خوانش به معنای نقد آن نیست، بلکه تنها «مادهٔ معنایی » انواع نقد (از قبیل نقد روان‌شناختی، نقد روانکاوانه، نقد مضمونی، نقد تاریخی، نقد ساختاری) را فراهم می‌کند. بنابراین برای نقد یک اثر با استفاده از نظریهٔ بارت نمی‌توان تنها به استخراج رمزگان‌های متن و توصیف آن‌ها بسنده کرد، بلکه باید این رمزگان‌ها را بسته به هدف منتقد دست‌مایهٔ نقدی فرامتنی قرار داد. از این رو، می‌توان هم‌صدا با اسکولز (۱۳۸۳: ۲۱۹) گفت که حُسن بزرگ این روش وارد کردن بُعد معناییِ روایت به عرصهٔ نقد ساختارگرایی است، اما ممکن است اصلاح آن هم ضرورت داشته باشد که این امر نیز جز با به‌کارگیری آن میسر نمی‌شود. در نتیجه، می‌توان نظریهٔ رمزگان بارت را به‌مثابهٔ یک فن برای تحلیل متن در نظر گرفت که به تنهایی تفسیری به دست نمی‌دهد.

۳. شیوه‌های روایی در رمان‌های چهارگانه

شیوه روایی شامل روایت گفته‌ها، اندیشه ها و حوداث می شود که در این میان شیوه روایتی گفته‌های داستانی اهمیت بسیاری دارد، زیرا اندیشه و حادثه را هم در بر می‌گیرد و همین امر باعث شده که برخی روایتشناسان شیوه روایتی را به شیوه بیان گفته‌ها در داستان محدود نمایند (کردی، ٢٠٠٦ :١٩٥). شایان ذکر است که در بازنمایی گفته‌ها، سخن شخصیت بازگو می شود و شخصیت به عنوان اصلیترین مؤلفه داستان، حامل پیام و اندیشه نویسنده اثر است که از طریق گفته‌های او می توان به شناخت دقیقتری از داستان و نویسنده پی برد.

در بازنمایی گفته‌ها دو صدا در هم می آمیزند: صدای راوی و صدای شخصیت. در واقع راوی همیشه به گفتهٔ خود متّکی نیست بلکه از گفته‌های شخصیت نیز کمک می‌گیرد (همان: ١٩٣). همچنین روایتی که متّکی به گفته‌های داستانی است نسبت به روایتی که خالی از گفته‌های شخصیت باشد دشوارتر است (همان: ١٩٤). زیرا در داستان متکی به گفته‌های شخصیت، راوی از تک بعدی بودن و تکروی بیرون میآید و با شخصیت همصدا می شود و به گونه ای با او تعامل می‌کند. گفته‌های داستانی شباهت زیادی به مبحث کانون شدگی در روایت دارد. کانون شدگی به این معناست که «وقایع و موجودات داستان از چه دیدگاه ادراکی، احساسی مشاهده، ادراک و ارزیابی شده و اطلاعات داستانی به چه شیوهای در متن به خواننده منتقل می شود» (تولان، ٢٠٠١ :٦٠). اما در گفته‌های داستانی تمرکز بر گفته‌هایی است که از آن شخصیت است یا اینکه شخصیت در آن دخیل است نه همهٔ اطلاعات و گفته‌های داستان.

داستان نویس با شیوه‌های مختلفی گفته‌های شخصیت را وارد داستان می‌کند. در حقیقت داستان از کنش میان روایتگر و شخصیت به وجود می آید و نمی توان حضور یکی از اینها را در داستان مورد غفلت قرار داد حتی در داستان کوتاه که مجال کمتری برای بروز شخصیت دارد. نکته‌ای که در اینجا ضروری می‌نماید شناخت راوی است. «راوی دو نوع است: روایتگری که از خارج حوادث را روایت می‌کند و روایتگری که از داخل حوادث را روایت می‌کند» (یونس، ۱۳۸۲: ۵۷).

و هنا قاطع الجمع الملتف حول الشيخ علي و قالوا له: لا. نحن نريد أن تحدثنا عن أخبار عادل بعد ٩ أفريل.

فتردد الشیخ علی، و کأنه یرید أن یحتج علی الجماعة لأنهم أرادوا فرض نسق قصصی لا یرضاه هو. ولکن عبد اللطیف لم یفوت الفرصة لمداعبة جده فقال: ألا تعرفون أن جدنا العزیز قد سجل القصة علی نسق معین، و أنتم تریدون منه أن یبدل شریطا بشریط، و أن یقوم بترکیب جدید، یحتاج إلی وقت، و جهد، و عناء، فقاطعه الشیخ قائلا... (بن سلامه، ۲۰۱۵: ۷۱): «و در اینجا او تجمع دور شیخ علی را قطع کرد و به او گفت: خیر ما می خواهیم در مورد اخبار عادل بعد از ۹ آوریل صحبت کنیم. شیخ علی تردید کرد، گویی می خواست علیه این گروه اعتراض کند زیرا آنها می خواستند قالب روایی را که او دوست نداشت تحمیل کنند. اما عبداللطیف فرصت نوازش پدر بزرگش را از دست نداد و گفت: آیا نمی دانید که پدربزرگ عزیز ما داستان را در قالب خاصی ضبط کرده است ، و می خواهید او یک نوار را با یک نوار جایگزین کند و یک نصب جدید ایجاد کند ، که نیاز به زمان ، تلاش و مشکل دارد، بنابراین شیخ حرف او را قطع کرد، گفتن ...»

در متن مذکور شخصیت رمان «عادل» و «علی» است. در این متن گفته آزاد مستقیم است، گفته شخصیت بدون هیچ مقدمه یا توضیحی از جانب روایت گر در داستان می آید (کردی، ۲۰۰٦ :۲۰۳). و شبیه به گفتگوی نمایش نام های است که روایتگر خود را نشان نمی‌دهد و خواننده را بیواسطه با شخصیت‌های داستانی و گفته‌های آنان رو به رو می‌سازد.

در رمان‌های چهارگانه البشیر ابن سلامه، عادل داستان را به این صورت آغاز می‌کند و شخصیت‌ها را به شکل طبیعی وارد داستان نموده و در همان ابتدا خواننده با شخصیت‌ها و کنش اصلی داستان رو به رو می‌شود: اسمع یا علی. فی هذه اللیلة سیحدث أمر ربما یؤدی بی إلی السجن. تلفن لی غذا صباحاً فإن لم تجدنی، و علمت أنه أصابنی مکروه فاتصل بوالد زوجتی، حتی یتولی أمر العائلة (بن سلامه، ۲۰۱۵: ۸۲). «گوش کن علی! امشب اتفاقی می‌افتد که ممکن است مرا به زندان ببرد. فردا صبح با من تماس بگیرید و اگر من را پیدا نکردید و می دانید که اتفاقی برای من افتاده است، با پدر زنم تماس بگیرید، تا او بتواند از خانواده مراقبت کند» (همان). در این بند دو شخصیت دیده می‌شود که یکی دیگری را خطاب قرار می‌دهد، شخصیت اول عادل است و شخصیت دوم علی است. در اینجا عادل به علی پیشنهاد می‌دهد که در صورت رفتن ایشان به زندان مراقبت خانواده‌اش را به پدرزنش بسپارد. این شخصیت انتزاعی یا تجریدی که در قالب سفارش به شیخ علی ظاهر می‌شود، در حقیقت تقویت کنش داستان و به چالش

کشیدن حوادث و شخصیت اصلی و در پی اثبات این نکته است که نشان دهد با وجود اصرارهایی که به شیخ علی می‌شود، او حاضر نیست خانواده اش بدون سرپرست بماند.

گاه نویسنده عبارت هایی را که به نام یک شخصیت ثبت شده و آن شخصیت با آن شناخته می شود با استفاده از شیوه گفته مستقیم روایت می‌کند تا دست کم در عبارتهای مختص به شخصیت تغییری ایجاد نشود، زیرا این عبارت ها نقش به سزایی در تکامل شخصیت در داستان دارند و اگر از شخصیت برداشته شوند از آن چیزی نمی ماند. مانند: هذا الباب وصفه عادل لصدیقه عبد القادر فی رسالۀ من رسائله (بن سلامه، همان: ۳۳). «این فصل را عادل برای دوستش عبدالقادر در یکی از نامه های خود شرح داده است».

لذا شیوه گفته مستقیم در داستان برای اهدافی به کار می‌رود و مهمترین انگیزه به کارگیری این شیوه صبغه واقعگرایی نویسنده است. بسیاری از رمان نویسان معاصر عربی –غیر از محفوظ و شماری دیگر– به کاربرد وسیع واژگان و تعابیر عامیانه در متن رمان روی آورده‌اند و این امر را نمودی از واقعگرایی دانسته اند (مرتاض، ۱۹۹۸: ٩٦). زیرا شخصیت‌های ساده و طبقه فرودست رمان‌ها باید همانگونه که در جامعه حضور دارند در رمان حضور یابند که ابن سلامه نیز از این دست نویسندگان است و قائل به ورود زبان عامیانه در رمان است.

کان عادل فی ذلک الوقت حییا، مستقیم لسیرۀ، لم یکتسب تلک الجرأۀ التی أصبحت لصیقۀ به. و رغم أنه غادر المدرسۀ الصادقیۀ لأنه لم یتحصل علی الیبلوم فی الکرۀ الأولی، فقد بقی یعین والده فی تصریف شؤون الضیاع، و یتطلع إلی معرفۀ الحیاۀ فی تونس (بن سلامه، ۲۰۱۵: ۳۵). «در آن زمان، عادل زنده بود، مستقیماً برای روش و سیره خود، جرأتی را پیدا نکرد که به هدف برساند. اگرچه او مدرسه صدیق را ترک کرد و دیپلم نگرفت، اما او همچنان پدر خود را در اداره امور گمشدگان منصوب می‌کرد و مشتاقانه منتظر یادگیری زندگی در تونس بود».

٤. زمان در رمان چهارگانه البشیر بن سلامه

در روایت شناسی، امر مسلم این است که زمانمندی یا پی آیندی صرف رخدادها در داستان، تنها عامل سازنده عنصر روایتمندی نیست. اگرچه زمان برای روایت شرطی لازم است، ولی به نظر می رسد، کافی نیست (لوته، ١٣٨٤: ٧٣). بدین ترتیب، یکی از مسائل مهمی که در داستان‌ها بدان پرداخته می‌شود، پیامدهای ضمنی رابطه نامتوازن میان زمان داستان و زمان سخن است که منجر به گسست زمانی یا زمان پریشی می‌شود. توازی و تطابق کامل، آنگاه میسر است که زمان

داستان و زمان سخن هم اندازه باشند که چنین امری اندک یاب است. این مسأله بیش از هر چیزی به جهت گیری تک خطی نظام نشانه زبان و بعد چند خطی زمان داستان برمی گردد. نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشند، در نظام تک ساحتی زبان بازنمایی می گردند (همان).

إننی، والله، لم أکن مع أهلی فی ذلک الیوم. کنت أسیر، و أسیر، و الشمس تکاد تشوی الجوه... (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤۳). «به خدا من آن روز با خانواده ام نبودم. من یک زندانی و یک زندانی بودم و خورشید تقریباً چهره را تغییر شکل می داد ...». زمان روایت، نوع زمان دستوری زبان را مشخص می‌کند، چه گذشته، چه حال و چه آینده که دررمان‌های چهارگانه قابل رؤیت است.

الف) زمان گذشته: بیان داستان در زمان گذشته از متداول‌ترین شکل بیان داستان است. رویدادهای رخ داده در داستان طوری توصیف می‌شود که گویی زمانی پیش از زمان حال یا زمانی که راوی داستان را برای مخاطب بیان می‌کند، رخ داده است.

ب) زمان حال: رویدادهای پیرنگ طوری توصیف می‌شود که گویی در زمان حال اتفاق می‌افتد. در زبان انگلیسی به این زمان «حال تاریخی» نیز می‌گویند که در روایت‌های گفتگویی متداول است تا در متون ادبی.

ج) زمان آینده: در ادبیات بسیار نادر است، که رویدادهایی از پیرنگ را توصیف می‌کند که زمانی اتفاق خواهد افتاد. اغلب، این رویدادهای آینده توسط راوی ای توصیف می‌شود که علم غیب دارد (یا قرار است داشته باشد (مندنی پور، ۱۳۸٤: ۲۳۲)

هدکذا أنا، یا أخی، فی هذه الأیام لا یهمنی شیء مما ترفل فیه عائلتی من نعیم السلطة و الجاه و الترف، بل إننی أتوقع أن کل هذا زائل و أن الرعود ستقصف قریباً، و أن کل هذا الزیف ستعصف به العواصف عصفا شدیدا... اسلم لأخیک عادل (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٤).

این گونه است که من و برادرم، امروزه به هیچ وجه به سعادت قدرت، اعتبار و تجملاتی که خانواده ام در آن شادی می‌کنند اهمیتی نمی دهم، بلکه من انتظار دارم که همه اینها بگذرد و رعد و برق به زودی بمباران شود، و این همه این دروغ با طوفان ها دمیده می‌شود ... تسلیم برادرت، عادل باش».

در متون رمان چهارگانه البشیر بن سلامه به وضوح زمان طبیعی و زمان حاسی قابل لمس است. زمان حسی، زمانی است که واحد ثابت مثل ثانیه زمان تقویمی یا مدت زمانی که نور

سیصد هزار کیلومتر را طی می‌کند ندارد.واحد آن کش‌آمدنی،یا کوتاه‌شدنی است و فاعل تعیین چنین واحدی،حس ماست.زمان حسی هم‌چون ذرات فروریخته‌ی ساعت شنی در حافظه ما انباشت و پدیداری می‌یابد. سرعت سیر یک خاطره در ذهن ما می‌تواند با سرعت نور باشد یا برعکس نشاط و یا اندوه آنات آن به درازا کشیده‌شود و ساعت‌ها و بل روزها، در زمان حال‌مان تزریق شود...زمان حسی مانند کشوهای درهم یا نقش آینه‌های روبه‌رو بر هم هستند و اصلا خلل و فرج یکدیگر را پر کرده‌اند (لوته، ١٣٨٤: ٧٣).

أخی عبدالقادر، فی اللیلة الحالکة الظلام، و فی الفجر عندما یبدأ الصواع بین الضوء و الظلام، و فی الساعة التی ترجح فیها کفة الضوء علی کفة الظلام، و فی الدقیقة التی یخرق فیها خیط الضوء الظلام، یکون للنفس شؤون و أیة شؤون (بن سلامه، ٢٠١٥: ٤٤). «برادر عبدالقادر، در شب خارش تیره، و سحرگاهان هنگامی که مبارزه بین نور و تاریکی آغاز می‌شود، و در ساعتی که مقیاس نور بر مقیاس تاریکی بیشتر است، و در دقیقه ای که نخ نور از تاریکی عبور می‌کند، روح امور و هرگونه امور». اگرچه در یک نمای کلی انتخاب زمان به نوع داستان سنتی و یا مدرن بودن آن، از آن جهت مرتبط است که در داستان سنتی امکان استفاده از زمان تقویمی وجود دارد و در داستان مدرن امکان استفاده از زمان حسی بیشتر است، چراکه داستان سنتی اگر کانون توجهش حوادث باشد، خواننده به دنبال بعد چه اتفاقی می‌افتد است و در داستان مدرن، محور شخصیت و حالات اوست و مواجه‌اش با دنیای بیرون در حالی‌که دنیای درونی‌اش قرار است با جزییات به نمایش گذاشته‌شود و در این صورت خواننده در مقابل داستانی قرار می‌گیرد که بیشتر باید بپرسد: چرا این اتفاق افتاد؟ البته داستان‌های مدرنی هستند که از زمان تقویمی سود جسته‌اند و به خوبی وضعیت شخصیتی محوری را به نمایش گذاشته‌اند. نکته دیگر، رویدادهای داستان هستند که حتما زمانی را به خود اختصاص می‌دهند و این کوتاهی و بلندی زمان وقوع حوادث در انتخاب زمانِ روایت، تأثیرگذار است. طرح یک داستان، زمان روایت را و زمان روایت با توجه به طرح یک داستان انتخاب می‌شود (کندنی پور، ١٣٨٤: ٢٣٤).

زمان رمان‌های چهارگانه و زمان متن متناسب به نظر می رسد. انتخاب زمانی که مناسب با روایت داستان باشد باید با دقت صورت پذیرد چراکه هر انتخابی امکانات و محدودیت‌هایی را برای روایت ایجاد می‌کند و نویسنده می‌بایست با تعیین اولویت خود در روایت و با توجه به سایر مصالح داستانی، زمان روایت داستان را انتخاب کند. به‌طور مثال استفاده از زمان گذشته در

حالت ساده و استمراری یا گذشته‌ی دور حال و هوای داستان را متفاوت می‌کند اگر ماجرایی را در شکل گذشته‌ی ساده بیاوریم شاید بخواهیم نتیجه بگیریم و این حس را القاء کنیم که موضوعی در گذشته بود و تمام شد اما وقتی گذشته استمراری را انتخاب می‌کنیم بر ادامه دار بودن ماجرایی که رخ داده و حسی که بر جای گذاشته توجه می‌کنیم (همان: ۲۳۵).

«أخی عبدالقادر الذی طوح به الزمان، و انغمس فی حیاۃ اللذۃ التی أنسته فی الظاهر هموم هذه الدنیا، و أبعدته عن أصدقائه و أحبائه... » (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٥). «برادرم عبدالقادر، که با گذشت زمان از بین رفت و خود را در یک زندگی لذت بخش غرق کرد که ظاهراً باعث شد او نگرانی های دنیا را فراموش کند و او را از دوستان و عزیزانش دور نگه داشت ...». زمانمندی در رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه همراه با علتی است. علیت در ادبیات روایی عبارت است از کنش یا رخدادی که مستقیم یا غیر مستقیم، باعث دگرگونی در داستان شود. علیت یکی از بنیادی ترین ابعاد روایت است، که در سطوح گوناگون متن حضور دارد (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۹۱)

بدین ترتیب، روایتمندی علاوه بر زمانمندی به علیتمندی نیز نیازمند است. البته علیت در معنای دقیق منطقی و فلسفی آن منظور نیست، بلکه منظور «از پس آمدن امری است، به سبب یا به دلیل امری دیگر». آنچه برای کنش روایت، به لحاظ علیتمندی اهمیت دارد، هسته ها یا نقش ویژه های اصلی هستند که نمی توان آنها را از روایت حذف کرد (همان: ۱۹۲). علیت نه تنها در روابط علی میان رخدادهای داستان متجلی می‌شود، بلکه بعد و جنبه ای بنیادین از جهانی داستانی است، که از طریق متون روایی بازنمایی می‌شود. هر جهان داستان ای دارای ویژگی هایی هستی شناختی است، و بنابراین تحت تأثیر مجموعه‌ای از قوانین علی است (شکری، ١٣٨٦: ٢٤). نظام علت و معلولی ای که بر یک روایت حاکم است، همان قدر برای فضا و محیط داستانی عنصری اساسی به شمار می آید، که اجزای مرتبط به هم زمان و مکان، اهمیت دارند. «فضا و محیط علی» اثر یا قوانین احتمال، که ممکن است جهان داستانی آن را تنظیم کند، معمولاً یکی از این چهار گونهی اساسی است: فرا طبیعی، طبیعت گرایانه، احتمالی و فراداستانی. در فضا و محیط علی فرا طبیعی، نیروهایی فراطبیعی همچون خدایان، پریان و جادوگران از توانایی هایی برخوردارند که می توانند رخدادها را شکل بدهند، یا مسیر آن ها را تعیین کنند (همان: ۲۵).

لم أنما فی تلک اللیلة، و اعتبرت ما قمت به فی ذلک الیوم منعرجا کبیرا فی حیاتی (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٨): «آن شب نخوابیدم و آنچه را که در آن روز انجام دادم یک نقطه عطف بزرگ در زندگی خود می دانستم».

مسأله‌ای که در خصوص رابطه زمان رمان‌های چهارگانه با زمان سخن در خور توجه است، دیرش یا طول زمان داشتن با طول سخن روایی یا به عبارتی بهتر، دیرش زمانی خواندن متن است. طول یک دیرش متن، فضایی است که با خوانش به زمان مبدل می‌شود، مثل جاده با کنش پیمودن آن (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۷). منظور از دیرش در روایت شناسی، مجموعه‌ای از موقعیت‌ها و پدیدارهاست که طول زمان داستان را با طول زمان سخن مرتبط می‌سازد. روایت شناسان، براساس مفهوم دیرش، ارتباط میان زمانی را بررسی می‌کنند که رخدادها برای روی دادنشان نیاز دارند و مقدار یا حجمی که از متن آنها اختصاص داده شده است (همان: ۱۸).

توضیح دیرش زمانی، پیچیده‌تر از مفاهیم ترتیب و بسامد زمانی است. در باب ترتیب و بسامد زمانی به سادگی می توان گفت اینها قادرند در نظام تک ساحتی متن جابجا شوند. متن یا سخن روایی، خود در جایگاه یک فضا وجود دارد، برای مثال با توجه به مفهوم ترتیب، رخداد «الف» در نظام تک ساحتی متن پس از رخداد روایت شود یا با توجه به مفهوم بسامد، رخداد «پن می تواند دوبار در یک روایت، آن هم در یک نظام تک خطی رو به پیش روایت شود (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۲۷). با بررسی های انجام یافته در رمان‌های مذکور بن سلامه، تنها وقتی که دیرش زمانی داستان با دیرش زمان سخن متوازن می‌شود، جایگاهی است که سخن روایی به بازنمایی کلام و گفتگوی شخصیت‌ها می‌پردازد، زیرا همان طول و مقدار زمانی که برای روایت و بازنمایی گفتار شخصیت‌ها احتیاج است، همان مقدار زمان نیز برای خوانش متن نیاز است. اینجاست که دیرش زمانی داستان و سخن تا حد زیادی با هم هماهنگ می شوند و راوی در نقل روایت خطا نرود.

و فی الغد لبست أفخر ثیابی و اخترت أحسن «باکیتة» فی مجموعة والدی، و میلت طربوشی، و أخذت معی ما أعده «الحاج کرنبه» من «خجلات» الفل و الیاسمین، و کنت فی الموعد (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٨): و روز بعد ، بهترین لباسهایم را پوشیدم و بهترین نان باگت را در مجموعه پدرم انتخاب کردم، به تاربوشی تکیه دادم و آنچه را که «کلم زائر» از «خلات» یاسمن تهیه کرده بود، با خود بردم، و من به موقع رسیدم.

لازم به ذکر است، یکی از مسائل مهمی که البشیر بن سلامه در رمان‌های چهارگانه اش به آن پرداخته، پیامدهای ضمنی رابطه نامتوازن میان زمان داستان و زمان سخن است که منجر به گسست زمانی یا زمان پریشی می‌شود. توازی و تطابق کامل، آنگاه میسر است که زمان داستان و زمان سخن هم اندازه باشند که چنین امری اندک یاب است. این مسأله بیش از هر چیزی به جهت گیری تک خطی نظام نشانه ای زبان و بعد چند خطی زمان داستان برمی گردد.

در این داستان‌ها، در مقدمه داستان، حادثه ای رخ می‌دهد و آرامش اولیه دچار روند تغییر می‌شود. کنش یا واکنش هایی که از طرف شخصیت اصلی و یا دیگر شخصیت‌ها انجام می‌شود در یک زنجیری علی و معلولی، حادثه بعدی را به وجود می آورند.

این درگیری ها به نحوی در ادامه جریان داستان، به گره یا گره هایی تبدیل می شوند و به همین ترتیب در طول محور زمان، تنش ها (یا کنش ها و واکنش ها) اوج می گیرند و بحران شکل می گیرد. سپس در تداوم خطی ماجرا (زمان خطی داستانی) همه کردارها و اندیشه های شخصیت‌ها (قهرمان و ضدقهرمان) در نقطه اوج داستان با همدیگر برخورد می‌کنند. این گره افکنی ها، همان میانه داستان را تشکیل میدهند. در پایان، همه نیروهای شخصیتی و حادثه ای آزاد می شوند.

گویا انفجاری رخ می‌دهد و سرانجام گره ها گشوده می شوند و نتیجه رقابت مشخص می‌شود.

الف) زمان پریشی گذشته نگری

در داستان‌ها معمولاً داستان نویسان برای بازگویی به عقب برمی گردد و لحظات و رخدادهایی را توضیح می دهند که داستان پشت سر گذاشته است و به این صورت، حرکت داستان از گذشته به زمان حال را به تصویر می‌کشد. بنابراین هدف از پس نمایی یا گذشته نگری، روایت حوادثی است که نسبت به زمان داستان، عقب تر بوده و داستان از زمان آن عبور کرده اما برخی از نویسندگان، داستان را دوباره به آن مقطع برمی گرداند تا شکاف های ایجاد شده در مسیر داستان را پر کند.

ب) زمان پریشی آینده نگری

آینده نگری برعکس گذشته نگری، داستان را از طریق رؤیا، آرزو و یا پندارهای ذهنی، به جلو برده و از لحظه حال عبور می‌کند. «منظور از پیش نمایی یا آینده نگری در داستام، روایت

حوادثی است که هنوز اتفاق نیافتاده و از زمان داستان جلوتر بوده و در مقایسه با داستان، مقدم به حساب می‌آیند (جنیت، ۱۹۹۷: ۵۱). زمان پریشی آینده نگر نیز براساس خط سیر داستان به دو نوع درون داستانی و برون داستانی تقسیم می‌شود:

الف) آینده نگری درون داستانی: این نوع از آینده نگری، شامل رخدادهایی است که در چهارچوب زمانی داستان اول رخ خواهند داد. آینده نگری درون داستانی در صورتی اتفاق می‌افتد که آینده نگری در چارچوب زمانی روای اصلی باشد. همچنین اگر آینده نگری درون داستانی درباره شخصیت، رخداد یا خط سیر اصلی روایت باشد، اصلی و در غیر این صورت فرعی نامیده می‌شود (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱).

ب) آینده نگری برون داستانی: اگر آینده نگری از محدوده زمانی داستان اصلی عبور کرده و شامل حوادثی باشد که مربوط به داستان اول نباشد، از نوع برون داستانی است. به عبارت دیگر آینده نگری برون داستانی، شامل نقل رخدادهایی است که پس از پایان خط داستان یا روایت اصلی رخ بدهند (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۵). در آینده نگری برون داستانی هم اگر رخدادها بطور مستقیم مربوط به شخصیت‌های اصلی داستان اول باشند، از نوع اصلی و در غیر این صورت فرعی است.

ج) آینده نگری مرکب: این نوع از آینده نگری نیز با ترکیب دو آینده نگر برون داستان و درون داستن اسیجاد می‌شود. در آینده نگری مرکب، آینده نگری در آن ظاهراً بیرونی است، ولی بعدها به روایت متصل و مشخص می‌شود که پایان از پیش معین روایت را دربرداشته است (غلامحسین و همکاران، ١٣٨٦: ٢٠٤). این نوع از زمان پریشی، غالباً پایان از پیش تعیین کننده داستان را در خود دارد و راوی با بیان آن، به نوعی پایان داستان را برای خواننده ترسیم می‌کند.

حوادث داستان براساس زمان خطی داستانی تنظیم می‌شوند. ولی در طرح ممکن است این زمان خطی به هم بخورد و اثر ادبی شروعی از میانه یا پایان داشته باشد، یعنی ممکن است راوی از انتهای داستان به روایت حوادث بپردازد، یا داستان از میانه به گذشته باز گردد و یا میان زمان طرح و داستان ناهماهنگی ایجاد شود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ١٤٥).

بیشتر فضای داستان درگیر زمان پریشی و باز های زمانی است که وظیفه گسترش فضای داستان را بر عهده دارند. کانون داستان متمرکز بر شخصیت اصلی و بازگویی خاطرات دور و نزدیک وی است و دیگر شخصیت‌های داستان، تنها از منظر شخصیت اصلی به خواننده معرفی

می شوند. این امر سبب می‌شود تا حجم بسیاری از زمان پریشی های داستان، محدود به رخدادهای زندگی وی باشد (همان: ۳۳). در جریان سیال ذهن، همه طیف‌های روحی و مشغله-های ذهنی و ماجراهای شخصیت‌ها در داستان مطرح می‌شوند و داستان به عرصه‌ای تبدیل می‌شود که در آن به نمایش تفکرات و دریافت‌های نیمه‌آگاهی و ناخودآگاهی و تداعی معانی بی پایان جدال با ذهنیت «آدم چیست و چه کاره است؟» پرداخته می‌شود (همان: ١٤٦).

اما در پایان رمان، این نمودها در ذهن خواننده بروز می‌یابند و این درست خارج از داستان اتفاق می‌افتد. پایان رمان عرصه این نمایش است که مطالب و مسائلی که هنوز در رمان به صورت گفتار تبلور نیافته‌اند، در ذهن خواننده مطرح می‌شوند و نوعی چالش ذهنی را در ذهن او به وجود می‌آورند. در این نوع پایان، گفتارها جنبه عقلانی و طبیعی ندارند و پایان نامشخص است که خواننده در مقابل آن مستقیماً واکنش نشان می‌دهد و این واکنش، ادامه یافتن رمان و تکامل طرح و شخصیت‌های رمان در ذهن خواننده است (احمدی، ۱۳۸۸: ٥٤). شخصیت داستان به اندازه یک نقطه توانسته بود با جهت فکری مشخصی به راه خود ادامه دهد و دیگر از آن سردرگمی های درونی (به اندازه یک نقطه) خبری نبود و صرفاً با مشخص شدن وضعیت جسمانی مواجه بود. البته قابل ذکر است، این نمود در تمامی متون روایی از جمله رمان چه به صورت مستقیم و چه غیرمستقیم وجود دارد.

گره خوردن رمان و زندگی و نزدیک بودن رمان به واقعیت و پرداختن به جزئیات زندگی باعث می‌شود تا در رمان نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی آنها غلبه یابد و همچون زندگی عینی جلوه کند. در رمان با به پایان رسیدن طرح، هنوز رمان ادامه دارد و حس تکامل شخصیت‌ها و کنش‌های آنان را می‌توان دست مایه اصلی یا به عبارت دیگر در انگیزشی یافت که پایان داستان را به آغازش پیوند می‌دهد و این همان طرح مدور است (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۵ و میرصادقی،۱۳۸۵: ۷۹).

بنابراین، نبود گره‌گشایی غایی یا پیرنگ‌باز در رمان، خواننده را به اندیشه‌های دور و دراز فرو می‌برد و او را بر آن می‌دارد تا خود دنبال راه‌حل بگردد و نتیجه مطلوب را از رمان بگیرد. گاهی نیز خواننده این مهم را به زندگی خود ربط می‌دهد و تحت تأثیر واکنش‌های محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های شخصیت‌های رمان را دنبال می‌کند. در واقع پایان رمان شرح زندگی شخصیت‌های دنیای مدرن است تا با ارزیابی مستقیم، زندگی را آن گونه که هست،

نشان دهد. زندگی امروزی ما نیز پایان مشخصی ندارد و مدام در حال به دست آوردن تعریفی از خویش هستیم که در آینده شکل می‌گیرد و این عنصر انتظار، پایان زندگی را برای ما نامعلوم باقی می‌گذارد (احمدی، ۱۳۸۸: ٥٦).

٦. نوستالژی در رمان‌های چهارگانه

اندیشه وجود آرمان شهر یک اندیشه دفاعی بشر در برابر سختی ها و دلتنگی های روزگار بوده است. وجود آرمان شهر یا مدینه فاضله پیشینه ای به قدمت تمدن بشری دارد. از هنگامی که جامعه انسانی پدید آمده، انسان در جستجوی آرمان شهر بوده است گاه آن را به صورت بهشت این جهانی تصور کرده است... جایی که اثری از رنج، اندوه، بیماری، کهنسالی و ... نیست. کهن ترین افسانه شناخته شده درباره بهشت این جهانی، حماسه گیلگمش است. در ادب و فرهنگ ایرانی نیز به انحاء گوناگون با آرمان شهرهای ساخته و پرداخته شاعران مواجه هستیم (توربر، ۱۹۹۹: ۸۸).

توربر مفهوم غم غربت را درماندگی یا اختلالی می داند که به وسیله جدایی مورد انتظار یا واقعی از محیط خانه و زندگی ایجاد می شود با این حال تعاریف علمی و دقیق تر در مورد احساس غربت تنها در بیست سال اخیر بیان شده است (همان). برای مثال، فیشر و هود احساس غربت را یک حالت هیجانی، انگیزشی، و شناختی پیچیده می دانند که حاکی از غمگینی، تمایل به بازگشت به خانه و درماندگی ناشی از تفکر درباره خانه است. اصطلاح احساس غربت، واکنش هایی را شامل می شود که جدایی افراد مورد علاقه و مکان های آشنا را دربر می‌گیرد (آرچر، ۱۹۹۸: ٤٠٧).

دونز نیز نشان داده است که فراوان ترین تعاریف درباره احساس غربت، اشاره به از دست دادن یا آرزوی در خانه بودن، و از دست دادن اعضای خانواده و احساس تنهایی و غمگینی است. تیلبورگ احساس غربت را یک حالت روانی و عادی برای انسان می داند که با خُلق افسرده، شکایت جسمانی و بازخوانی گسترده اندیشه درباره خانه و آرزوی بازگشت به خانه و محیط آشنا مشخص می شود. احساس غربت مفاهیم مشابهی مانند: اضطراب جدایی، غم و اندوه و افسردگی دارد (همان).

و أنت یا أخی عادل، فی بحبوحة من العیش، لاتعرف من قساوة الحیاة شیئاً، و لا من مأساتها القلیل و لا الکثیر، و تقص علی أمرا طبیعیاً، یعرفه کل من یکبر منا، و یستطیبه عندما یختلی بنفسه.

اعرف أنک من هنا فصاعدا لن تأمنک أیهٔ امرأهٔ صغیرهٔ أو کبیرهٔ. (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤۲): «و شما، برادرم، عادل، در یک زندگی خوب، از سختی زندگی و از مصیبت های آن، کمی یا زیاد، چیزی نمی دانید. من می دانم که از اینجا به بعد، هیچ زنی، پیر یا جوان، شما را بیمه نخواهد کرد».

جدایی از محیط خانه و زندگی فرد تغییر مکان دائمی انسان، از دست دادن اعضای خانواده، مشکلات ناسازگاری و احساس تنهایی از دست دادن اعضای خانواده، مشکلات سازگاری، احساس تنهایی اما آنچه که در پیدایش احساس غربت در انسان نقش اساسی دارد همان جدایی از محیط خانه (وطن) است (تیلبرگ، ۱۹۹۷: ۸۰۲).

اغلب روان شناسان نیز بر این باورند. نشستن در غربت، دور از دوستان و همزبانان و همدلان موجب می گردد که انسان هر روزه و به طور متناوب به گذشتهٔ خود بازگردد تا شاید بتواند کمبودهای روحی و فکری خود را جبران نماید. غم غربت و دلتنگی میهن در افرادی که از وطن خود به دور دست مهاجرت کرده اند، بسیار شدید است. در زمینه ارتباط نوستالژی و مهاجرت، بیلیلی و آماتولی در مقاله «نوستالژی، مهاجرت و خاطره جمعی» توضیح می دهند که چگونه نوستالژی با پدیده مهاجرت ارتباط دارد. آنان متذکر می شوند که نباید این حس را به سطح فردی تنزل دهیم، بلکه این حس در «حالت جمعی» هم کارکرد دارد (همان: ۱۰).

کان فی قدیم الزمان صدیقان أحدب و أقعس. عرف الأول بالشجاعهٔ و الإقدام و الثانی اشتهر بالجبن و الخوف. و تناقل الناس فی تلک المدهٔ أن حمامنا، سکنه عفریت من العفاریت. و أن هذا العفریت یظهر فی الفجر عندما یکون الحمام خالیا من الناس و فی «بیت السخون» حیث یکثر البخار و یتعتم الجو. و لهدا لا یدخلها المترددون علی الحمان فرادی. و صادف أن دخل الصدیقیان الحمام، فجر یوم من الأیام (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٤). «در قدیم، دو دوست وجود داشت ، یک أحدب (قوزچی) و أقعس (لنگ). اولی به شجاعت و جسارت و دومی به نامردی و ترسش شهرت داشت. و مردم در آن دوره گزارش کردند که حمام ما دارای اجنه ای از اجنه ها هست. و اینکه این دیو در سحر هنگامی ظاهر می‌شود که حمام از افراد خالی است و در «خانه داغ» که بخار زیاد است و هوا تاریک است. و به همین دلیل، کسانی که در بازدید از حمام تردید می‌کنند به صورت جداگانه وارد آن نمی شوند. و این اتفاق افتاد که دو دوست در سحرگاه یکی از روزها وارد حمام شدند....». بن سلامه معتقد است دنیایی که در آن زندگی می‌کند پر از سختی و رنج و غم و اندوه است. شاعر این دنیا را ملال آور و اندوه بار توصیف می‌کند که موجب

رنج و سختی کسی خواهد شد که در آن اقامت می‌کند. به اعتقاد ابن سلامه، اندوه هستی او را به سخن گفتن وا داشته، بنابراین سخنان اش همه حزن آلود است: در میان نوشتار سرشار از حزن و اندوه ابن سلامه، گاهی به نوشتاری برمی خوریم که رگه هایی از امیدواری در آنها به چشم می خورد. البته این نوشتار در رمان‌های چهارگانه ابن سلامه به ندرت دیده می‌شود.

و بدأت زینب و نادیة تعدان العشاء، مع حرص علی تقدیکم أطعمة بلادها و حلویاتها، و أثناء ذلک بدأ ارعد یدمدم، و البرق یلمع و سرعان ما أظلمت السماء قبل أن تغرب الشمس تماماً. فهب «قولی» و أنار «القیزان» فتراءت صورة العازفات و کأنهن یرقصن مع رقصة فتائل المصابیح، و تخلل ذلک إیقاعات الرعد و قصافة التی کانت ترتعش لها النوافذ و الأبواب فتصر هذه صریرا، و تطن تلک طنیناً (بن سلامه، ۲۰۱۵: ۵۲): «زینب و نادیا شروع به تهیه شام کردند ، مشتاق بودند که غذاها و شیرینی های کشور خود را به شما ارائه دهند، و در طی آن ، رعد و برق شروع به وزیدن کرد ، رعد و برق می درخشید و به زودی آسمان تاریک شد قبل از غروب کامل خورشید. بنابراین «قولی» منفجر شد و «قیزان» را روشن کرد، بنابراین تصویر نوازندگان زن ظاهر شد که انگار با فتیله لامپ ها می رقصند، و این با ریتم رعد و برق و صدای خش خش که در پنجره ها و لرزش می لرزید، آمیخته شد. درها، باعث ایجاد صدای جیر جیر و آن وزوز می‌شود».

اضطراب و نگرانی دائمی نویسنده را بر آن داشته که دنیا را با تمام زیبایی ها و نعمت هایش زندانی ابدی تصور کند که انسان به خاطر زندگی کردن در آن محکوم به تحمل عذاب و درد همیشگی است و تا زمانی که جسمش با این زمین خاکی پیوند خورده، راهی برای رهایی از آن نخواهد داشت. چنانچه «أزوط»، نویسنده و ادیب مصری در رابطه با جهل می‌گوید: مجهل درد بی درمانی است که بر روح، سرشت و عقل انسان حاکم می‌شود و او را در ورطه عقب ماندگی و تباهی قرار می‌دهد» (أزوط، ۱۹۸۹: ۲۰٦).

أن الغریب هو هذه النظرة التی بقیت متشبثا بها، بعدما، رأت عینک ما رأت، و سمعت أذنک ما سمعت فی هذه الفترة القلیلة من الزمن. و لو کنت تعیش حقا فی زماننا هذا لا نطبعت. نفسک بغیر هذا الذی ترید أن تقنعنی بصحته. أنت تعیش علی الهامش، کما یقولون، و حقیق بی أن أسألک، اولاً و قبل کل شیء، عن تاریخ الیوم (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٦۰): «عجیب این نگاهی است که شما به آن وابسته بودید (جهالت)، بعد از اینکه چشم شما آنچه را دید و گوش شما آنچه را که در این مدت کوتاه شنید. و اگر واقعاً در این زمان زندگی می کنید، شما می خواهید من را

در مورد سلامتی او متقاعد کنید. همانطور که می گویند شما در حاشیه زندگی می کنید، و من قبل از هر چیز باید از شما در مورد تاریخ امروز بپرسم (صرار بر جهل و نادانی)».

جهل و نادانی در مقام نظر و عمل بزرگ‌ترین مصیبت بشر است؛ چرا که همه بدبختی‌های بشر در دنیا و آخرت ریشه در جهالت انسان دارد. البته با آموزش می‌توان علم را به آدمی آموخت ولی در یک مرتبه دیگر، نمی‌توان کاری کرد که شخص از عقل خویش استفاده کند و همچنان جاهل باقی می‌ماند. دو مشکل بزرگ آدمی که مرتبط با جهل است، یکی فقدان دانش و علم و دیگری عدم بهره‌گیری از عقل یعنی همان تعقل و خردورزی است. این دو مشکل خاستگاه همه بدبختی‌های آدمی است.

گاهی اوقات تصور فراموشی نیز از روی جهل است:

دخل عبد اللطيف المكتبة، متلفها، لقراءت آخر مراسلة بين الصديقين، و ظفر بالرسالة و الرد عليها و أمعن فى قراءة ما كتب عبد. القادر. جاء فيها: «إلى الأخ الوحيد الذى حسب إنى نسيته، لا أدرى، أيها الأخ الكريم، كيف أتقدم إليک الآن، أبالاستغفار على نسيانک، ردهة من الزمن، أم بالتأوه لديک، مما أصابنى فى كل هذه المدة من أحداث تحز القلوب كما يفرض العود و تمعس النفوس كما يعصر العنب. أيها الصديق الصدوق، هل لک أن تحيطنى بما دار فى قلبک من أوهام. و هل لک أن تبوح لى بكل ما فكرته فى (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٦١): «عبداللطیف وارد کتابخانه شد و آن را ویران کرد تا آخرین مکاتبات دو دوست را خواند. قدیر. وارد شد: «وحید برادری که فکر می‌کرد فراموشش کرده ام، من نمی دانم، برادر عزیز، اکنون چگونه باید به شما نزدیک شوم، آیا بخاطر فراموشی شما، با گذشت زمان، یا با ناله قبل از شما، از شما بخواهم که بخاطر حوادثی که در تمام این مدت حوادث دلخراش به من دست داده است، هنگامی که انگور فشرده می‌شود، عود را مجبور می‌کند و روح را لمس می‌کند. ای دوست راستگو، آیا می خواهی از توهمات قلبی خود برایم بگویی؟ و آیا می توانید هر آنچه را که فکر کرده اید به من بگویید؟»

٦. نتیجه‌گیری

از رمان‌های چهارگانه بن سلامه، درمی یابیم که نویسنده هدف اصلی خود را رهایی مردم خویش از بند فقر و فلاکت می‌دانند و با خلق این آثار بر بی عدالتی‌ها می‌شود و بر بافت متوسط و فقیر جامعه تمرکز دارند. البته، بن سلامه با زندگی شهری بیشتر آشناست تا زندگی روستا و

روستانشینی. البشیر بن سلامه تصویر محله ها را زمینه مناسب برای بیان مقاصد ادبیات خود می دانند، اما درونمایه داستانی آن، پرداختن به طبقه فقیر و متوسط جامعه است و این سبب شده است که در بررسی و خواندن آثار آنان این تفاوت مکانی کمتر به چشم بیاید. در پژوهش حاضر به بررسی زمان و مکان در رمان‌های چهارگانه نیز پرداخته شد. به واسطه عامل زمان (زمان حال و بازگشت به گذشته)، ارتباطی علی و معلولی بین وقایع برقرار میکند و براساس ساختار زمانی به وجود می آید. در حالی که درباره مکان چنین آمد که، مکان روایی با مکان واقعی متفاوت است، زیرا مکان روایی، عنصری لفظی و خیالی است که توسط زبان خلق می‌شود. توصیف مکان و خلق مکان روایی به تنهایی از ارزش فنی برخوردار نیست، بلکه خلق این عنصر هنری در نهایت باید به ایجاد فضا منتهی شود که دربردارنده عناصر دیگر داستان است. عنصر مکان در رمان شخصیت، نمود پررنگ تر و قوی تری دارد و در آن از طریق خلق مکان، ویژگی های شخصیت‌های داستانی متجلی می‌شود. اما در رمان‌های حادثه ای، عنصر زمان نقش برجسته تری دارد. مکان باعث ایجاد «مرز» هایی در فضای رمان می‌شود که مبین ارزش های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است. عنصر مکان در شیوه های مدرن رمان نویسی مانند «جریان سیال ذهن» کربردهایی نو یافته است که اصلی ترین آنها «مونتاژ مکان» است.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، هران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰)، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

بن سلامه، البشیر. (۲۰۱۵). *أربع روایات (عائشه، عادل، علی، ناصر)*. تونس: دارالثقافه.

تولان، مایکل. (۲۰۰۱). *روایت شناسی؛ درآمد زبان شناختی – انتقادی*. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

شریفی. محمد. (۱۳۸۷). *فرهنگ ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.

لوته. یاکوب. (۱۳۸٤). *مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک فرجام. تهران: نشر مینوی خرد.

کردی. عبدالرحیم. (۲۰۰٦). *السرد فی الروایة المعاصرة*. القاهرة: مکتبة الآداب.

مارتین. والاس. (۱۳۸۲) و (۱۳۸٦). *نظریه های روایت*. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس.

مرتاض. عبدالملک. (۱۹۹۸). *فی نظریة الروایة: بحث فی تقنیات السرد*. الکویت: سلسلة عالم المعرفة.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۸٤). *شرق بنفشه*. تهران: نشر مرکز.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). *ادبیات داستانی*. تهران: انتشارات علمی.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۹). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). *صد سال داستان نویسی ایران*. تهران: سرچشمه.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). *هنر داستان نویسی*. تهران: نگاه.

Archer, J. Irland, J. Amus, S.L. Broad, H., & Currid, L. (1998). Duration of Homesickness Scale. *British Journal of Psyschology*, 89, 205.

Vantilburg, M. A. L. (1997). The psychological context of homesickness. In M. A. L. Vantilborg & A. J. J. M. Vingerhoets (Eds.), *Psychological aspects of geographical moves: homesickness and acculturation stress*, 39. Tilburg. Tilburg University press.

Quarterly Journal of Linguistics & Khorasan Dialects, Vol. 15. No.2 /Serial No.31 (Summer 2023)

Critique of the content of Al-Bashir Ibn Salameh's four novels (Aisha, Adel, Ali, Nasser); Discourse Analysis Approach

Shahin Nasiri[1]
PhD student, Department of Arabic Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad, Iran

Mostafa Yegani[2]
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad, Iran (corresponding author)

Ardashir Sadr al-Dini[3]
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad, Iran

Received: 31/03/2023 Accepted: 16/06/2023

Abstract

A structural view of literary works by examining the elements within the text and discovering their pattern of connection, provides a more appropriate context for the nature of literature, and by providing techniques for creating superior literary works can help to develop patterns of literary work processing. Thus, in order to study the structure and content of the text of Al-Bashir ibn Salameh's four novels, it is necessary to first extract its outline, and then analyze it. In the analysis of the novel to the original design, the elements and texts of the novels are as important as the participation in the chain of events and their role in constructing the climaxes. The power of a realistic novel like the ones mentioned above lies in the number of complete sequences and how the arrangement and causal relationship is established between them. The number of main sequences usually depends on the number of story climaxes. Each character plays a role throughout the novel with several sequences, but not all of them play a central role in creating the main structure of the story. Thus, the present research has been done by descriptive-analytical method with the aim of explaining and criticizing the content of Al-Bashir Ibn Salameh's four novels. One of the achievements of this research is that "Al-Bashir Ibn Salameh" by using the technique of description and its various methods and tools, in addition to succeeding in conveying the content and emotions and inner states of the novel characters to the reader, well him in the course of events. Has placed the novel and presented a very tangible picture of the atmosphere of the novel.

Keywords: discourse analysis, Novel, Al-Bashir Ibn Salameh, Four novels (Aisha, Adel, Ali, Nasser), Personality

---

1. Shahin.nas1357@gmail.com
2. sobhanyegani@gmail.com
3. Ardashir.sadraddini@gmail.com